

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

78 M.

PICASSO

MODERNE GALERIE, / THANNHAUSER

MÜNCHEN



78. M.
MÜNCHEN.

10
f

PABLO RUIZ
PICASSO

(geb. 25. Oktober 1881 in Malaga)

MODERNE GALERIE / THANNHAUSER

MÜNCHEN

21. 2. 1927



Die erste umfassende Ausstellung des Schaffens von Pablo Picasso wurde durch die Moderne Galerie Thannhauser in München im Februar 1913 veranstaltet. Sein Name gewann inzwischen in allen Ländern, in der »alten« und der »neuen« Welt, Klang. Lebhaft umstritten, geliebt und gehasst, ist er eine der führenden Persönlichkeiten des internationalen Kunstlebens. Diese neue Gelegenheit zu umfassender Schau über sein Schaffen der letzten Jahre wird sicherlich von weiten Kreisen des kunstinteressierten Publikums willkommen geheissen werden.

Moderne Galerie / Thannhauser

Pablo Ruiz Picasso

Im allgemeinen liebt man eine Ausdrucksweise der Kunst, die uns vertraut ist und mit der wir erzogen sind. Man vergisst dabei, dass sie vielleicht im Widerspruch zu stehen schien zu den Werken, die unsere Väter gelten liessen. Es ist schwer für uns, zu begreifen, dass eine neue Formel nicht »nicht revolutionär« sein kann. Bisweilen und sehr selten ist der Natur der Menschen die Fähigkeit gegeben, zwei Schulen würdigen zu können, die, trotzdem sie sich zu widersprechen scheinen, die Kette von der einen zur anderen darstellen.

Man muss sich hüten, einen Meister allein wegen der mehr scheinbaren als wirklichen Gefolgschaft in den Werken eines grossen anerkannten Künstlers zu schätzen, dem er nur in der ausserlichen Art seiner Werke ähnelt, ohne dabei den Geist vermissen zu lassen. Jedenfalls kann eine intellektuelle Vaterschaft vorhanden sein, wenn der Künstler etwas Eigenes hinzufügt und durch seinen Geist das vervollständigt, woran er sich begeistert hat.

Man muss sich nicht befähigt halten, über Malerei zu urteilen, weil man malt, über Literatur, weil man schreibt, und über Musik, weil man ein Instrument spielt.

Man muss eine ausserordentliche Bescheidenheit haben, um zu denken, dass ein Künstler, der jeden seiner Augenblicke, der sein ganzes Leben der Erfindung, der Entwicklung, der Verbesserung einer Ausdrucksweise weihet, nicht mit einem einzigen Blick beurteilt werden kann.

* * *

Man wird nicht als Kenner geboren, man wird dazu durch ein vertieftes Studium aller Künste aller Länder und aller Zeiten.



Man muss lernen, die Absichten des Künstlers zu erkennen und seine Ausdrucksweise zu lesen, die im Grund nur eine ihm eigene Sprache ist, so wie man in allen Sprachen die verschiedenen gebräuchlichen Zeichen des Alphabets studiert.

Der wahre Liebhaber, wie der Künstler, muss, nachdem er alles gelernt hat, alles vergessen, damit er aus der Mischung seiner Kenntnisse ein ihm eigenes Verstehen erwirbt, zu dem ihn seine Aufnahmefähigkeit geführt hat.

Pablo Ruiz Picasso ist zu Malaga in Spanien am 25. Oktober 1881 geboren. Sein Vater, der Maler und Direktor der »Beaux Arts« in Barcelona war, legte dem Sohn, dessen Kunst so verschieden von der seinigen war, nichts in den Weg, seiner Neigung Maler zu werden zu folgen.

Die Bilder, die er 1892 malt, das ist im Alter von 11 Jahren, sind in eine klassische Form gefasst, wobei sich schon eine Freiheit und ein ihm eigener Stil zeigen. So wie in dem gereiften Menschen, findet man das Kind, findet man den ganzen Picasso in seinen Werken der ersten Jugend wieder.

Die Jahrhundertausstellung der französischen Kunst im Jahr 1900, die einen ausserordentlichen Widerhall fand und einen grossen Einfluss auf die zeitgenössische Schule ausübte, zieht Picasso an. Er will diese grossen Meister des 19. Jahrhunderts studieren, die er nur durch Abbildungen kennt.

Arm langt er in Paris an, mit der Idee, dass die Kunst eine Religion ist, deren Geheimnisse man durchdringen muss; es erfüllt ihn eine Unruhe, die ihn nie mehr verlassen soll.

Er ist begeistert von den Werken von Ingres, Géricault, Delacroix, Corot, Courbet. Er entdeckt die Impressionisten, Cézanne, van Gogh und Gauguin, die er von ganzer Seele zu lieben beginnt.

In dieser Zeitspanne und in der Folge bis 1901 malt er Szenen aus dem Café, von der Strasse und einige Bildnisse in einer breiten Malweise und in einer Farbengebung, in der das Blau vorherrscht.

Kurz darauf gibt er sich Rechenschaft darüber, dass dies doch nicht das Rechte sei, und dass die Malerei nicht in dieser anekdotischen Art bestehe.

Er entwickelt sich langsam nach einer anderen Auffassungsweise hin und schafft bis 1903 in einem blauen Ton, — der den Namen »blaue Epoche« veranlasst, — Bilder, in denen er arme Leute darstellt, abgezehrte, abgerissene Menschen, schliesslich etwas vom menschlichen Elend, das er selbst durchlebt; in dieser Zeit entstehen jene schönen Radierungen, die heute so geschätzt sind.

Nachdem er mehrmals nach Spanien in den Schoss seiner Familie zurückgekehrt war um dort eine materielle Ruhe zu finden, kommt er schliesslich endgültig nach Paris zurück, immer auf der Suche nach dem Ideal, das er erstrebt und das er gefunden zu haben glaubt, indem er von 1903—1905 die Bilder der »Gaukler« malt, die damals kaum verstanden wurden und die jetzt als reine Meisterwerke angesehen werden. Diese Art zu malen, die eine Fortsetzung der blauen Epoche bedeutet, wandelt sich 1906 zu einer anderen, in der das Vorherrschende Rosa wurde und die demzufolge die »Rosa-Epoche« genannt wurde.

Sein Gehirn wie seine Hand haben viel gearbeitet; im Alter von 25 Jahren, nachdem er über die Werke der vergangenen Zeiten nachgedacht und sie studiert hatte, merkt er, dass er anderes zu sagen hat, was er fühlt und wovon er sich Rechenschaft gibt ohne es ausdrücken zu können.

Man habe ihn sein Handwerk schlecht gelehrt, denkt er. Auch um zu lernen, und um wiederzufinden, worin die Ueber-

lieferung besteht, will er die Kunst bei ihren Anfängen aufnehmen, dem Lauf der Jahrhunderte folgen, Etappe für Etappe; das Geheimnis durchdringen, das sich darin verbirgt, und das Prinzip wiederfinden, das, unter verschiedenen Gesichtspunkten, die Quelle und das Endziel der Malerei sein muss.

Er will es machen wie der Tischlerlehrling, der, obwohl er weiss, was ein Tisch ist, ihn unter seine ursprüngliche Betrachtung nimmt, d. h. unter seine rohe Stofflichkeit, um seine Konstruktion daran zu erkennen.

In dieser Erkenntnis gelangt Picasso dahin, der Konstruktion, des Gleichgewichts und des Stils halber die Augen zu vergrössern, die Nase im Profil in ein Gesicht von vorn zu setzen, und, in der Folge, die Form der Gegenstände zu verändern. 1907 beginnt durch die Bilder, die man als »Neger-Epoche« bezeichnet, seine langsame, fortgesetzte Entwicklung zum »Kubismus«.

Picasso kann durch die ersten Neger-Skulpturen, welche kurz nachher in Paris gezeigt werden, feststellen, dass er nicht nur auf dem rechten Wege ist, sondern dass die wirkliche Schönheit nur in der Form besteht, in der Beziehung der Volumina und nicht in der mehr oder minder groben Wiedergabe des zu malenden Gegenstandes.

Er denkt, dass, für einen Künstler, der die Natur wiedererstehen lassen soll, eine Blume nicht allein zur Botanik gehört, eine Gitarre zu den Musikinstrumenten, eine Zeitung zu einem literarischen und politischen Zweck, sondern dass das viel eigentlicher Elemente der Malerei sind, Quellen der Schöpfung durch die Farben, den Raum, die Linien und das Licht.

Auf einer ebenen Oberfläche mit Hilfe der Perspektive Gegenstände wiederzugeben, wie das Auge sie sieht, indem man ihnen die »Illusion« der dritten Dimension verleiht, ist, wie er bemerkt, nicht »mehr wahr«, als sich von ihnen inspirieren zu

lassen, um etwa mehrere Ansichten von ihnen wiederzugeben, oder, losgelöst davon, ihr Wesen.

Es kommt hinzu, dass in der Kunst allein die herkömmlichen Zeichen zählen, und der, der sie verständlich macht, indem er ihre Lektüre erleichtert; ferner, dass man seit der Renaissance »Skulptur« in der Malerei machen wollte, d. h. mittels der Perspektive Gegenstände so wiedergeben, wie das Auge sie sieht, mit ihrer Entfernung untereinander.

Die Entfernung eines Gegenstandes von einem anderen ist wenig wichtig; man kann sie durch eine Ebene ausdrücken und bedarf nicht mehr einer sichtbaren Umformung.

Das Auge täuscht und formt um und eben dieses Auge, das man anruft, um die Natur zu malen, ist das erste, das irre macht, indem es nötigt in einem Gemälde eins über das andere zu stellen, zwei Gegenstände, die sich auf einer gleichen Ebene treffen, einen Kreis in ein Oval zu verwandeln, ein Rechteck in ein Trapez.

Kann ich nicht ebenso bei der Wahrheit bleiben, wenn ich mich am Motiv begeistere und es durch eine oder mehrere Ansichten darstelle und es gemäss den Bedürfnissen der Konstruktion und des Gleichgewichts umforme? Bleibe ich auch ganz bei den herkömmlichen Zeichen, so werde ich sie nicht mehr umformen als mein Auge es tut.

Ohne Ruhe, ohne Rast, immer in seinem Streben nach der »Schönheit«, die Picasso ahnt, nähert er sich fortschreitend einer abstrakten Kunst und malt von 1908 bis 1912 jene Bilder in grauen und braunen Tönen, bei denen der äussere Eindruck den Anschein von nebeneinandergesetzten Würfeln erweckt, von Zylindern und Kegeln, was man gemeinhin die »kubistische Epoche« nennt.

1912 führt er die Farbe ein und schafft, da er sein Handwerk besser kennt, Werke, in denen der Raum, die Linien,

die Farben harmonisch sind und von denen die grösste Heiterkeit ausstrahlt und die grösste Ruhe. Er erwirbt den Sinn für die Verteilung der Farbe, er erlangt seine Meisterschaft, er ist, wie man glaubt, am Höhepunkt seines Talents, da er die Routine besiegt hat, die »Schwierigkeit«, da er die reine Luft gefunden hat, da er die Lüge überwunden hat, den Kunstgriff und die Geschicklichkeit.

1918 heiratet er und von dieser Zeit stammen die Bildnisse seiner jungen Frau und der Frau R. . . . und ihrer Tochter. Diese wichtigen Gemälde, die Ereignisse in seinem Schaffen sind, gemalt in einer objektiven Art, scheinen seinen früheren Ansichten zu widersprechen und ein plötzliches Kehrtmachen zu bezeugen.

Es ist augenscheinlich, dass er, in dem Wunsche, den sichtbaren Anblick dieser Personen darzustellen, sich nicht einer abstrakten Manier bedienen konnte, um ihre Züge, ihre Physiognomie wiederzugeben, die sie unkenntlich gemacht hätte und diese Werke den gewollten Zweck nicht hätte erreichen lassen.

Diese in einem klassischen Stil geschaffenen Werke, in denen trotzdem Picasso ganz sich wiederfindet, lassen fälschlich das Gerücht aufkommen, dass er den »Kubismus« aufgebe und sich einer »ingristischen Manier« zuentwickle!

1920 lässt ihn ein Zufall zu einer anderen Formel gelangen. In seiner Bewunderung beim Anblick eines Corot, »Frauenporträt«, wollte er auf gleiche Art einen Corot schaffen, und er malte einen Picasso!

Durch dieses Bild und mit diesem Bild beginnt die sogenannte »klassische« Epoche, mit fortgesetzter Rückkehr zur kubistischen Malweise.

Dies führt von neuem die öffentliche Meinung irre. »Picasso verleugnet seine Ansichten, der Kubismus ist tot, da er ihn verlassen hat und sich dem Klassischen zuwendet!«

Wenn ein Künstler, nach Jahren des Suchens, der Unrast und der Leiden eine ihm eigene Formel gefunden hat und dabei verharret, wirft man ihm vor, immer derselbe zu sein. Wenn er nie befriedigt ist von seiner letzten Ausdrucksweise, stets auf der Suche nach einer gesteigerten Kunst sich jedesmal erneuert, macht man ihm daraus ebenfalls einen Vorwurf!

Ausserdem: das Ziel jedes Künstlers ist, klassisch zu werden. Wo beginnt und wo endet der Klassizismus?

Klassisch sein bedeutet nicht, den Formeln der Vergangenheit gleichen, dagegen die Reinheit der Form, die Schönheit der Linie und die Beziehungen von Körpern im Raum wahren, und zwar gleichviel durch welches äussere Mittel.

Die innere Schönheit in der Kunst, die nicht augenscheinlich ist und in deren Geheimnis man sachte eindringt, bleibt allein bestehen und wird ihren Platz an der Seite der früheren Werke einnehmen ohne zu ihnen in Widerspruch zu geraten.

Die Zeit, der unparteiischste Richter, nähert die verschiedenartigen Ausdrucksweisen der Kunst einander, oder verwirft sie. Wenn sie sie einander nähert, können wir die Unterschiede zwischen ihnen nicht mehr bemerken.

Was soll man davon für die Zukunft denken? Wird nicht ein Augenblick kommen, wo ein Gemälde von Jean Fouquet und ein Gemälde von Renoir einander so gleich scheinen werden, dass man sie verwechseln wird?

Picasso, das ist die vollständigste Unbefangenheit; das ist nicht mehr irgendeine Formel, irgendein Kunstgriff, um die Schwierigkeiten zu verleugnen oder wegzuzaubern. Das ist die grösste Freiheit.

Niemals hält er sich bei einem glücklichen Effekt auf, den er wiederholen könnte. Seine Bilder sind mannigfaltig; jedesmal erfindet er und erneuert sich, denn sein auf die Idee, die er ausdrücken will, gesammelter Geist, lässt ihn daraus eine andere

entdecken, die er sogleich ausführen will. Das ist die Ursache der hastigen Sprünge, die man in seinem Schaffen findet. Trotzdem bewahrt dieses aber seinen Zusammenhang. Beim Anblick erscheint es verschiedenartig, der Geist und der Stil darin sind jedoch die gleichen.

Das ist das erhebendste Bewusstsein: dass ein Mensch durch seine natürlichen Gaben und durch die Nutzung einer gefälligen Form die öffentliche Vergötterung erobern könnte, dass er sich aber trotzdem stets zu so hohen Regionen, zu einer so reinen Kunst erhebt, dass wenige Menschen ihm folgen können.

Er schöpft seine Eingebungen aus den Quellen des Lebens und der Kunst, und von da aus nähert er sich den majestätischen und ewigen Werken der Assyrer, der Ägypter und der Griechen.

Er weiss, dass die Ueberlieferung allein zählt; dass sie ihre Gesetze, ihre Geheimnisse hat, die sich von Generation zu Generation vererbt haben. Er erkennt, dass sie von der geistigen und symbolischen Darstellung einer Idee übergegangen ist zu einer sichtbaren und objektiven Darstellung, und dass sie nicht mehr »ausdrücken« wollte, sondern »wiedergeben«.

Picasso erkennt also, dass in einer »objektiven« Darstellung nicht mehr Wahrheit ruht als in einer »abstrakten«; dass sie alle beide bestehen können ohne sich zu widersprechen, da Umwandlungen notwendig sind für die eine wie für die andere, um sich auszudrücken. Es gibt also keinen Kubismus, wie es auch keine Romantik, keinen Realismus, keinen Impressionismus gab. Es gibt nur die »Kunst«.

Weil die Zeichnung weniger auffällig ist, weil sie die Gegenstände nicht so wiedergibt, wie wir sie zu sehen gewohnt sind, sagt man, dass sie in den Werken von Picasso fehle. Sie sind ebenso gezeichnet, wie die irgendeines bekannten Künstlers, da jede Ebene eine Umrandung, jeder Gegenstand eine Form hat.

Picasso hat ebenso seine Sprache, wie das, was er darstellt,

ersonnen. Wenige seiner Werke sind nach der Natur gemalt. — im Sinn des Kopierens verstanden. Es macht sich weniger bemerkbar, dass seine Gesichter erfunden seien, weil er Augen, eine Nase, einen Mund hineinsetzt; sie scheinen deshalb wirkliche zu sein, da sie, wie im Leben, bis zur Unendlichkeit verschieden gestaltet sind.

Was für die Köpfe recht ist, kann für die Gegenstände billig sein; aber trotz allem schöpft Picasso immer seine Eingebungen aus der Wirklichkeit. Er beobachtet eine Gruppe von Personen, eine Menge von Gegenständen, ein Beieinander von Körpern, nach denen er die Werke schafft, die so von der »Natur« herrühren.

Er sorgt sich nicht um den Titel, den man ihnen gibt; er lässt es sich gefallen, dass ein Bild »Porträt« genannt wird, das richtiger »Gesicht« heissen sollte. Er drückt seine Kunst aus, wie er sagt, indem er malt. Wenn Worte genühten, diese auszudrücken, so hätten weder die Bilder noch die Farben eine Daseinsberechtigung, dann würde ein Grammophon genügen!

Es ist das Verdienst von Picasso, sich darüber Rechenschaft gegeben zu haben, dass die Ueberlieferung, dass der Faden verloren war. Er ist mutig daran gegangen nach ihm zu suchen. Er hat alles von neuem beginnen, alles lernen und alles erfinden müssen. Indem er neue Formen suchte, indem er gewisse Motive auf geometrische Formen zurückführte, hat Picasso nicht mehr, — ja sogar weniger die Form verändert, wie jeder andere Maler, der sich einer ebenen Oberfläche bediente, um die Tiefe, die Form, das Licht und die Schatten auszudrücken, und der uns die Täuschung geben will, einen Gegenstand zu greifen, um ihn herumzugehen.

Er malt nicht gegenständlich, wie mit einem Photographenapparat, um die Umrisse und die Färbung zu bringen, sondern er begeistert sich an den Formen, an der Gesamtheit und

Körperlichkeit der Objekte, um Werke zu schaffen, die »der Wirklichkeit gleichgeltend« sind.

* * *

Die Kunst Picassos ist ein grosses Beispiel für die Schaffenden. Er hat, um den Preis einer grenzenlosen Geduld, alles lernen und alles wissen wollen, indem er die Kunst bei ihren Anfängen angriff.

- Der natürliche Geschmack, die Eingebung, die Vorstellungskraft genügen nicht, wie er meint, wenn man nicht die Kenntnis seines Handwerks hat.

Keines seiner Werke ist ohne Leiden entstanden, ohne Kämpfe mit sich selbst, mit allen Hemmungen eines Menschen, der nicht Gott zu sein glaubt. Zwanzigmal stellt er sein Werk während der Arbeit wieder beiseite. Nie befriedigt, verzichtet er auf das Mittel, das er soeben gefunden, zugunsten eines anderen, das er neu entdeckt und auf das er hernach wieder verzichtet.

Keines seiner Werke ist flüchtig gemacht; sie sind alle bis zum Ende vorwärts getrieben; er gibt sich nicht mit einem »Beinahe« zufrieden, sein Gewissen verbietet ihm das.

Er malt seine Bilder in einer methodischen Weise, denn er weiss, dass man nur durch eine lange, genaue Arbeit die Vollkommenheit erreicht, durch die Illusion eines gar schnell vollendeten Werkes täuscht man sich über Leiden hinweg.

Seine Würde, sein Talent gestatten es ihm, sich um Verdächtigungen und Verleumdungen nicht zu bekümmern. Er denkt nur an seine Kunst. Und da er sich nicht abgetan fühlt, nimmt er wie ein guter Renner einen kleinen Galopp auf, erdichtet er eine neue Ausdrucksweise, die er so weit vorantreibt, dass er die anderen ausser Atem setzt und zwingt auf seine Verfolgung zu verzichten.

Seine Malweise gehört ihm so zu eigen, dass, sobald er, vielleicht für einen kurzen Augenblick, eine neue objektive Formel aufnimmt, man überall sagt und schreibt: »Der Kubismus ist tot, Picasso selbst gibt ihn auf!«

Im Gegensatz zu vielen Künstlern, die ihm sofort auf diesem Weg gefolgt sind, ist sein Werk seit seinem Auftreten eine logische Kette ohne Lücken, von einer langsamen und fortgesetzten Entwicklung, gleichlaufend der seines Verstandes.

So gesehen ist diese Entwicklung ebenso endgültig und ebenso wirklich, wie alle beliebigen Werke der vergangenen Zeiten. Wenn sie ihnen in ihren Formen zu widersprechen scheint, bestätigt sie sie durch ihren Geist. Seine Kunst ist von Dauer, ist schöpferisch; sie wird, gleich allen Werken der grossen Künstler, das Schaffen der Gegenwart und der Zukunft beeinflussen.

Picasso wird es sein, der den Mut gehabt hat etwas Neues zu bringen: einen ihm eigenen Gedanken und Stil. Er wird seinen Platz haben an der Seite aller Werke der Vergangenheit, die er weiterführt, während er gleichzeitig an seiner Stelle zur kommenden Kunst hinleitet.

Ein anderer Künstler kann kommen um die Kette fortzusetzen, von der Picasso eines der letzten Glieder ist.

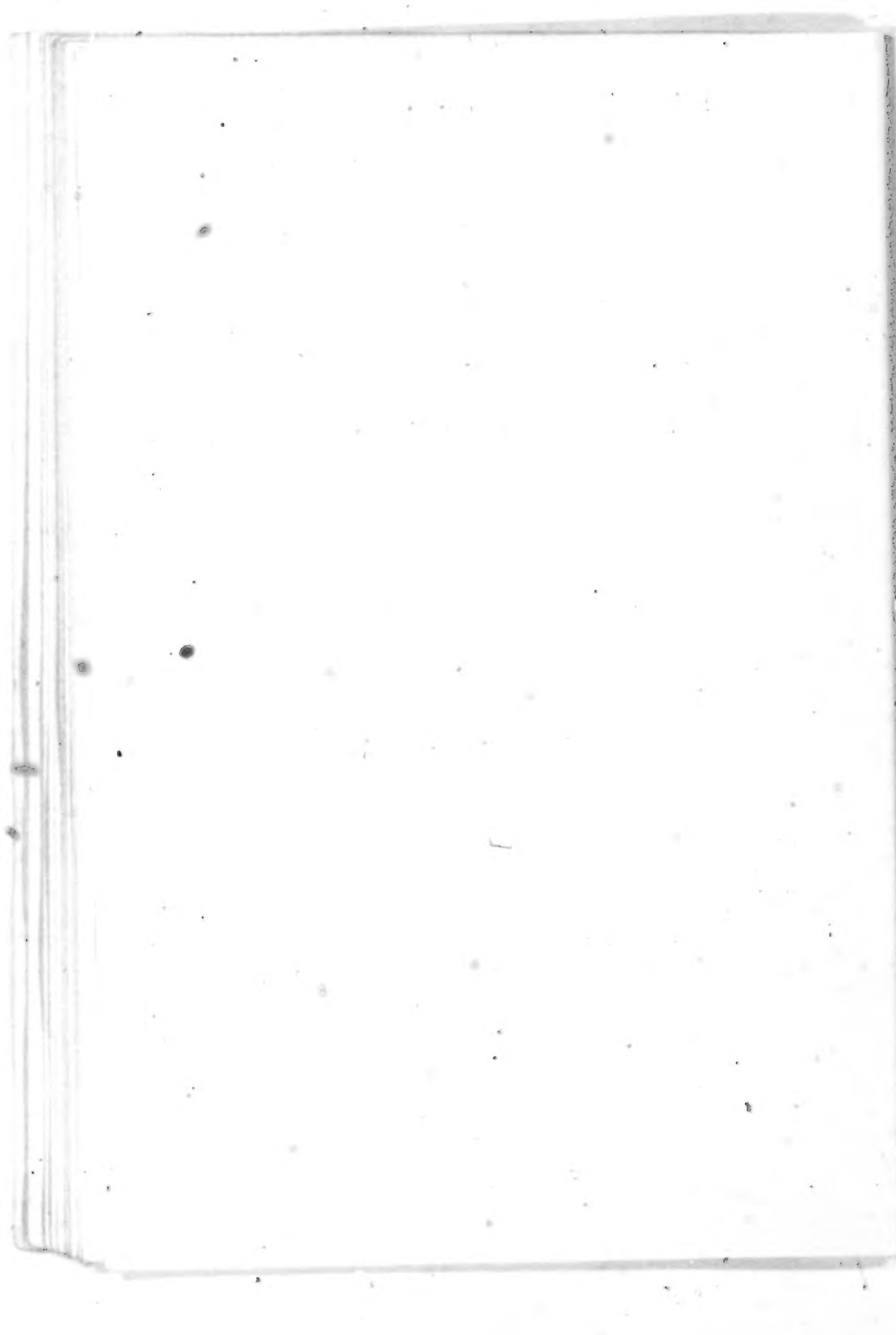
Paul Rosenberg.

VERZEICHNIS

1 HARLEKIN, GITARRE SPIELEND	Ölgemälde
2 FLASCHE UND GLAS	"
3 GITARRE AUF EINEM TISCH	"
4 OFFENES FENSTER	"
5 GESICHT	"
6 HARLEKIN	"
7 TISCH, STUHL UND GITARRE	"
8 FLASCHE	"
9 STILLEBEN	"
10 GITARRE	"
11 STILLEBEN	"
12 BILDNIS UHDE	"
13 GLAS UND PFEIFE	"

14	GLAS, PFEIFE UND KARTEN	Oelgemälde
15	GITARRE UND NOTEN	"
16	DAME IM LEHNSTUHL	"
17	GITARRE	"
18	OPORTO	"
19	STILLEBEN	"
20	WEIHNACHTSABEND	"
21	STILLEBEN	"
22	-STILLEBEN	"
23	STILLEBEN	"
24	SITZENDE FRAU	"
25	DER PIERROT	"
26	WEIBLICHES BRUSTBILD	"
27	ZWEI NACKTE FRAUEN	Pastell
28	FRAUENKOPF	"
29	FRAUENKOPF	"

30 FRAUENKOPF	Pastell
31 FRAU, FÜSSE TROCKNEND	Öelgemälde
32 AKT	Aquarell
33 FRAU MIT RAKETT	Gouache
34 PIANO	"
35 PIERROT AUF DER TERRASSE	"
36 TISCH, GITARRE UND NOTEN	"
37 MUTTERSCHAFT	Zeichnung
38 RÜCKENAKT	"
39 DIE TOILETTE	"
40 ITALIENERIN	"
41 NEAPOLITANISCHE FISCHERIN	"
42 NEAPOLITANISCHE FISCHERIN	"
43 GRUPPE VON DREI NACKTEN FRAUEN	"
44 GRUPPE VON ZWEI NACKTEN FRAUEN	"
45 GRUPPE VON DREI NACKTEN FRAUEN	"

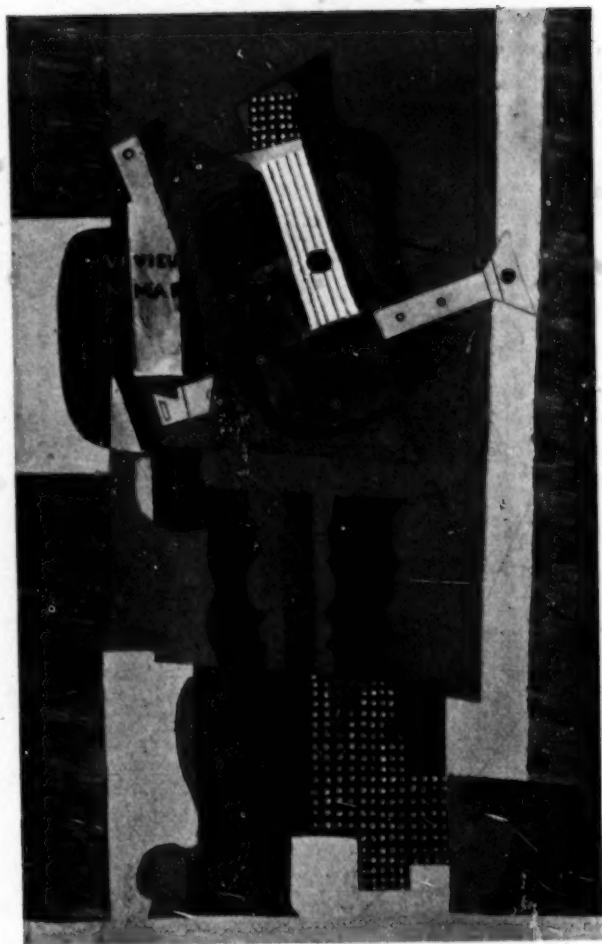




Nr. 1

Harlekin, Gitarre spielend





Nr. 3

Gitarre auf einem Tisch

Moderne Galerie / Thannhauser / München

23





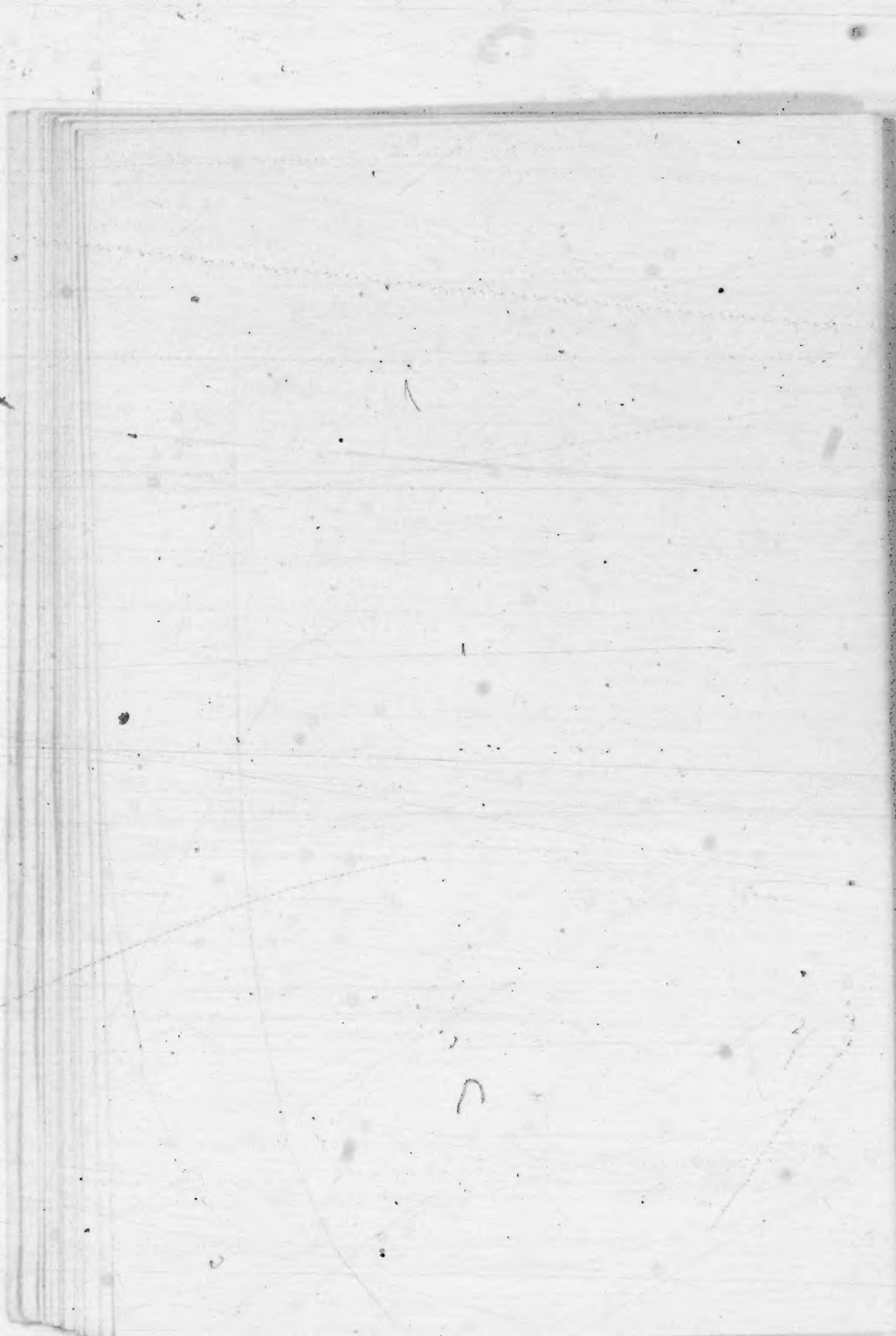
Nr. 5

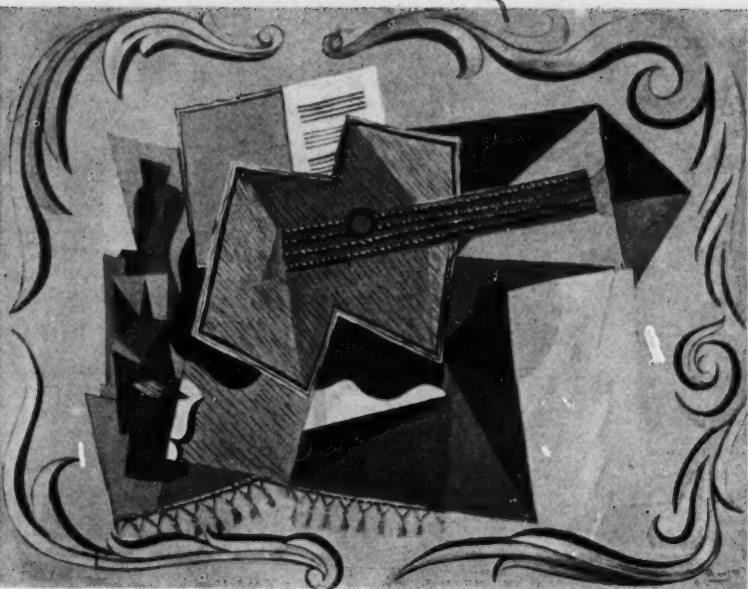
Gesicht





Tisch, Stuhl und Gitarre

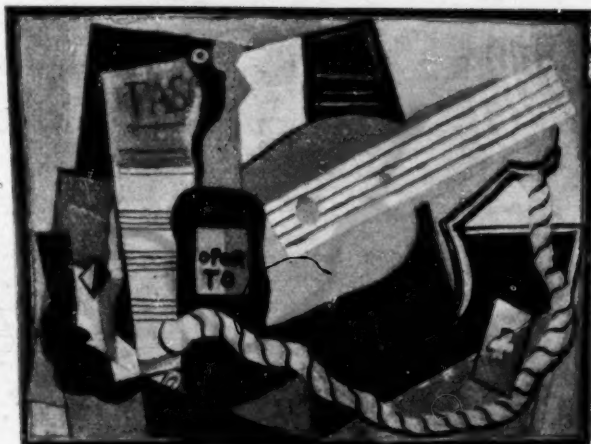




Nr. 15

Gitarre und Noten





Nr. 22

Stilleben





Nr. 26

Weibliches Brustbild





Nr. 31

Frau, Füße trocknend





Nr. 32

Akt

Moderne Galerie / Thannhauser / München

37





Nr. 38

Rückenakt





Nr. 39

Die Toilette





Nr. 40

Italienerin





Gruppe von drei nackten Frauen

Nr. 45



MODERNE GALERIE

THANNHAUSER

THEATINERSTRASSE 7

EING. MAFFEISTRASSE

TELEPHON 27601 / TELEGR.-ADR.: MODERNEGALERIE

WERKE ERSTER MEISTER

CÉZANNE

CORINTH

COROT

COURBET

COUTURE

DAUBIGNY

DAUMIER

DIAZ

DUPRÉ

FEUERBACH

GAUGUIN

VAN GOGH

HABERMANN

HODLER

ISRAELS

KELLER

LEIBL

LIEBERMANN

MANET

MARÉES

MONET

MONTICELLI

MUNCH

PICASSO

PISSARRO

RENOIR

ROUSSEAU

SCHUCH

SIGNAC

SISLEY

SLEVOGT

SPITZWEG

THOMA

TROYON

TRÜBNER

und viele andere

JUNGE KÜNSTLER

GRAPHISCHES KABINETT